

Fragen zur Van Eyck-Forschung aus Anlass einer Rotterdamer Ausstellung

Der Titel der Ausstellung „The Road to Van Eyck“, die vom 13. Oktober 2012 bis zum 10. Februar 2013 im Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen zu sehen war, weckte hohe Erwartungen und garantierte den Ansturm großer Besuchermengen. Wer allerdings den Titel in dem Sinne wörtlich nahm, dass nun der Weg aufgezeigt würde, der zur einzigartigen und revolutionären Kunst Jan van Eycks führte, der musste eher enttäuscht sein. Es wurde ein Überblick über die Malerei, aber auch Skulpturen und herausragende Goldschmiedewerke der Jahrzehnte vor und nach 1400 gegeben, der faszinierend war, aber letztlich nur um so deutlicher erkennen ließ, wie sehr sich die Kunst Jan van Eycks von der vorangehenden und zeitgenössischen Malerei absetzte. Von den ausgestellten Werken stammten nach Ansicht der Kuratoren nur fünf von der Hand Jan van Eycks, darunter immerhin das Turin-Mailänder Stundenbuch, von dessen Miniaturen anfänglich die „Totenmesse“ und später die „Geburt Johannes des Täufers“ aufgeschlagen war. Höhepunkt der Ausstellung war zweifellos die atemberaubende „Verkündigung“ aus Washington, die allein schon die Reise nach Rotterdam lohnte.

DER MADRIDER LEBENSBRUNNEN

Der Absicht der Kuratoren gemäß, den Weg zu Van Eyck aufzuzeigen, hätte man erwartet, die allgemeinen künstlerischen Voraussetzungen der Zeit in den Blick zu nehmen und damit die persön-

liche Entwicklung des Künstlers verständlich zu machen. Doch in dieser Hinsicht wurde man sehr enttäuscht. Vor wenigen Jahren ist durch eine dendrochronologische Untersuchung festgestellt worden, dass der eyckische „Lebensbrunnen“ im Madrider Prado (*Abb. 1*), der gemeinhin um 1455 datiert und „Nachahmern“ Jan van Eycks zugeschrieben wurde, unzweifelhaft in den späten 1420er Jahren entstanden ist. Die grundlegende Publikation von Pilar Silva Maroto, die auf einem 2003 in Brügge gehaltenen Vortrag basiert, kommt im Rotterdamer Katalog (*The Road to Van Eyck*, hg. v. Stephan Kemperdick/Friso Lammertse, Rotterdam 2012, 342 S., ISBN 978-90-6918-262-9) jedoch nicht vor: *Le dessin sous-jacent de deux peintures eyckiennes du Musée du Prado. Le Triomphe de l'Église sur la Synagogue, école de van Eyck, et Saint François recevant les stigmates, du Maître d'Hoogstraten*, in: *La peinture ancienne et ses procédés: copies, répliques, pastiches*, hg. v. Hélène Verougstraete u. a., Löwen 2006, 42–50.

Im Grunde genommen stellt die frühe Datierung des „Lebensbrunnens“ keine Überraschung dar, denn für einen Großteil der Forschung bestanden nie Zweifel, dass dieses Werk früher entstanden sein muss als der Genter Altar, und zwar sowohl aus ikonographischen als auch aus kostümgeschichtlichen Gründen; die Tafel galt deshalb als eine Kopie nach einem frühen Original Jan van Eycks. Josua Bruyn versuchte dagegen 1956 die Ansicht zu begründen, dass es sich um ein nacheyckisches Werk handele. Wenn der „Lebensbrunnen“ aber tatsächlich, wie nun feststeht, in den später 1420er Jahren in der Werkstatt Jan van Eycks entstanden ist, dann liegen in diesem Werk die stilistischen und inhaltlichen Voraussetzungen für den Genter Altar – und nicht umgekehrt, wie Bruyn darzulegen versuchte. Die eigentliche Konsequenz dieser Abfolge von „Lebensbrunnen“ und Genter Altar besteht aber darin, dass Jan van Eyck

sich als der alleinige Autor des Altars erweist und dass folglich die berühmte Inschrift des Genter Altars, die Hubert van Eyck als den bedeutendsten Meister der Zeit rühmt, den Altar begonnen

habe, und die das Vollendungsjahr 1432 nennt, nicht authentisch sein kann (siehe dazu Volker Herzner, *Der Madrider Lebensbrunnen* aus der Werkstatt Jan van Eycks und die zielsicheren Irr-

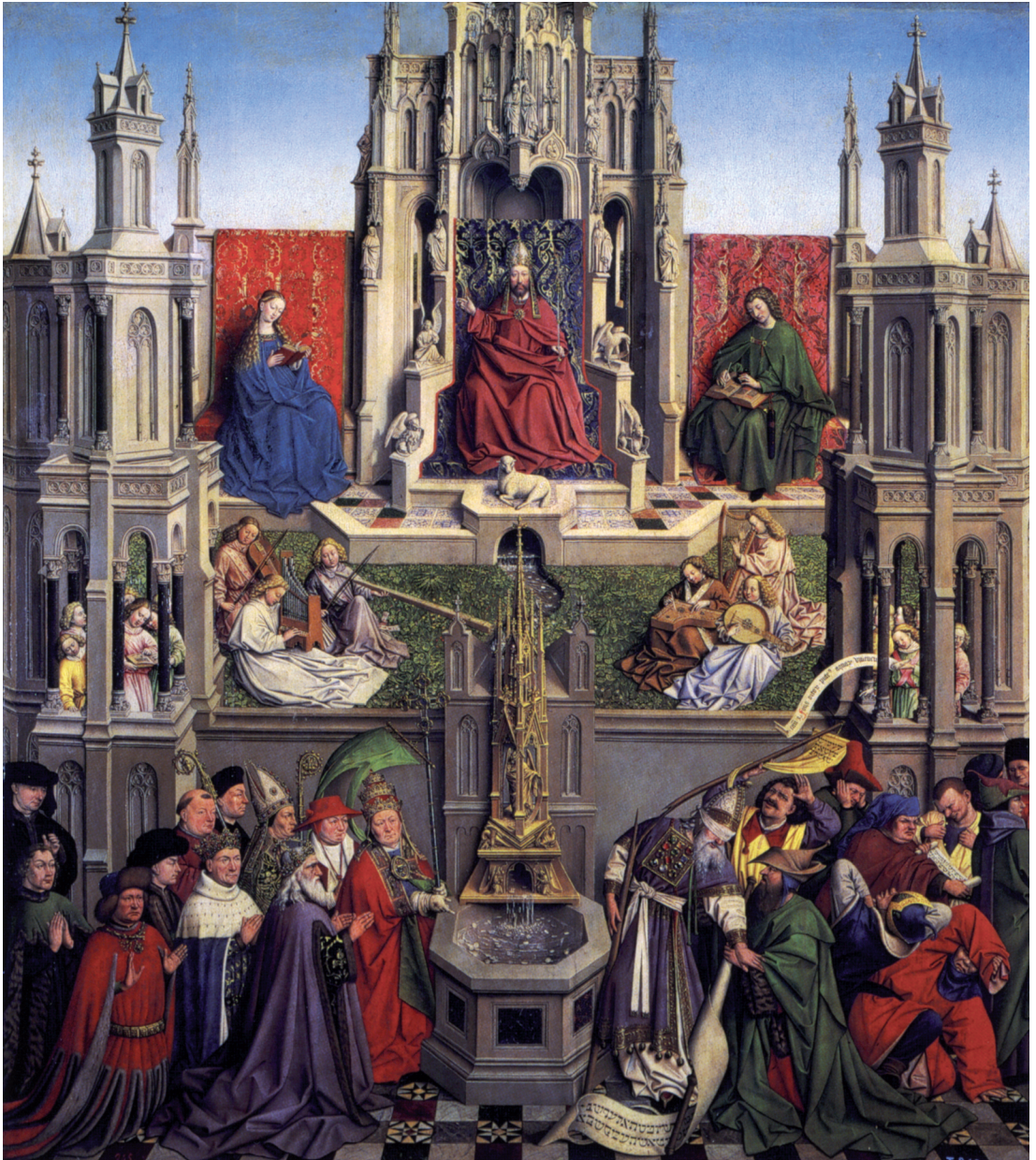


Abb. 1 Hier Jan van Eyck und Werkstatt zugeschr., *Der Lebensbrunnen* (oben beschnitten), spätes 1420er Jahre. Madrid, Museo Nacional del Prado (Jan van Eyck und seine Zeit 1430–1530, Kat. Brügge 2002, Abb. 24)

wege der Forschung, in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal* 2011, www.kunstgeschichte-journal.net).

Das Ignorieren dieser neuen Forschungsergebnisse zum Madrider „Lebensbrunnen“ verwundert umso mehr, als in Rotterdam die wichtige Leipziger Zeichnung mit der Gruppe der „Verzweifelten Juden“ ausgestellt war, die in unmittelbarem ikonographischen und chronologischen Zusammenhang mit dem „Lebensbrunnen“ steht (Kat., 264, Nr. 71). Wie sehr sich hier die Gelegenheit geboten hätte, dessen frühe Datierung zur Sprache zu bringen, wird sogar aus dem Katalogtext deutlich, in dem es heißt, die Tafel werde „usually regarded as an early copy of a lost original by Jan van Eyck or an independent work by one of his followers“. Die Bildunterschrift gibt dagegen bezeichnenderweise nur die heute gängige Meinung wieder: „Follower of Jan van Eyck, The Fountain of Life, c. 1445“.

DIE INSCRIFT UND IHRE KONTROVERSE DEUTUNGEN

Hinter dem Ausklammern der neuen Datierung des „Lebensbrunnens“ steht offensichtlich die Absicht, unbeirrt an der Authentizität der Inschrift des Genter Altars und damit an Hubert als dessen Hauptmeister festhalten zu wollen. Dabei verrät sich die Inschrift schon durch ihren Wortlaut ganz deutlich als eine „Fälschung“ des 16. Jh.s. (vgl. hierzu die 2011 zwischen dem Rezensenten und Hugo van der Velden ausgetragene Kontroverse über die Frage der Authentizität der Altarinschrift: Herzner, A response to Hugo van der Velden, „The quatrain of the Ghent altarpiece“, in: *Simiolus* 35, 2011, 127–130; Van der Velden, A reply to Volker Herzner and a note on the putative author of the Ghent quatrain, in: *Simiolus* 35, 2011, 131–141). Hätte Van der Velden den Madrider „Lebensbrunnen“ in seine Überlegungen einbezogen, dann hätte er feststellen müssen, dass die „Lamm-anbetung“ keinesfalls unabhängig von den Tafeln des oberen Registers entstanden sein konnte; denn in beiden Werken, sowohl im „Lebensbrunnen“ als auch im Genter Altar, sind das Lamm und die thronende Gottheit untrennbare Bestandteile ei-

ner einheitlichen Konzeption, der die apokalyptische Vorstellung vom „Strom des lebendigen Wassers“ zu Grunde liegt, das „ausgeht vom Thron Gottes und des Lammes“ (Offb. 22, 1). Eine autonome Altartafel mit der „Anbetung des Lammes“ kann es also, dies ist *opinio communis* in der Forschung, nie gegeben haben. Und anders, als Van der Velden glaubt, existierte auch nie eine Predella mit dem „Purgatorium“, auf der Jan van Eyck eine ursprüngliche Version des Vierzeilers hätte anbringen können (dazu Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995, 49).

Das wichtigste Argument gegen die Authentizität der Inschrift ist die Tatsache, dass die Stifter des Genter Altars, Joos Vijd und Elisabeth Borluut, erst drei Jahre nach der vermeintlichen Fertigstellung des Altars, nämlich erst am 13. Mai 1435, die Stiftung täglicher Messen für ihren Altar vollzogen haben. Dieses Dokument ist bereits 1914 von Victor van der Haeghen publiziert worden, aber für die einschlägige Forschung spielte es meistens keine Rolle (publiziert bei Elisabeth Dhanens, *Het retabel van het Lam Gods in de Sint Baafskathedraal te Gent*, Gent 1965, 89–93, und bei Herzner, 1995, 273–276. Panofsky zum Beispiel nahm diese Quelle in *Early Netherlandish Painting* von 1953 nicht zur Kenntnis, womit er ein Beispiel für viele Nachfolger gab.) Es ist undenkbar, dass der Altar als berühmtes Kunstwerk drei Jahre in der Kapelle stand, bevor die Messe gestiftet wurde. Die Auftraggeber des Altars haben die tägliche Messe zweifellos zum frühestmöglichen Zeitpunkt gestiftet, denn sie waren sehr alt, krank, kinderlos und unermesslich reich. Die Vollendung des Altars muss also im Zusammenhang mit dem Datum der Messstiftung gesehen werden.

Die späte Stiftung der Messe findet neuerdings dadurch ihre Bestätigung, dass nach aktuellen Dokumentenfunden die Vijd-Kapelle überhaupt erst im Jahr 1435 fertiggestellt worden ist (Hugo van der Velden hat dazu eine Publikation angekündigt, in: A reply to Volker Herzner, 141). Diese wichtige Nachricht wird im Katalog ebenso ignoriert wie die Tatsache, dass einer dendrochronologischen Untersuchung des Genter Altars zufolge, die schon 2002 publiziert wurde, der jüngste verwendete

Baum etwa 1421 gefällt wurde (Jozef Vynckier, *Étude dendrochronologique de quelques panneaux de l'Agneau Mystique de Van Eyck*, in: *Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bulletin* 28, 1999/2000 [2002], 237–240). Nach den Erfahrungswerten des Dendrochronologie-Spezialisten der altniederländischen Malerei, Peter Klein, ist mit einer Lagerzeit von mindestens zehn Jahren zu rechnen. Demnach scheint es ausgeschlossen, dass der 1426 verstorbene Hubert van Eyck den Genter Altar begonnen

haben könnte; vielmehr lässt dieser Befund auf eine Entstehung ab 1430 schließen, worauf ja auch die anderen Fakten hindeuten – und nicht zuletzt die Fertigstellung im Jahre 1435.

Ein zentrales Argument dafür ist die kaum beachtete Tatsache, dass der „Cumäischen Sibylle“ an der Außenseite das Porträt der Isabella von Portugal, der späteren dritten Gemahlin des Herzogs Philipp des Guten, zu Grunde liegt, das Jan van Eyck im Frühjahr 1429 in Aviz in Portugal anfertigte. Da dieses Sibyllenporträt am Altar nicht etwa eine ursprüngliche andere Sibyllendarstellung ersetzt hat, wird Jan van Eyck also frühestens nach der Rückkehr von der Portugalreise, Ende des Jahres 1429, die Arbeit am Altar aufgenommen haben. Und schließlich: Wenn am 20. November 1433 – also anderthalb Jahre nach dem von der Inschrift genannten Vollendungsdatum – der Abt der Genter Sint-Pietersabdij bei Joos Vijd vorstellig werden muss, um den Altar zu sehen, dann kann dieser noch nicht öffentlich zugänglich gewesen sein. Bei einer Aufstellung in einer Kirche war das Einverständnis des Stifters für die Besichtigung



Abb. 2 Hier Jan van Eyck zugeschr., Norfolk-Triptychon, Mitteltafel, um 1410/15. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (Kat. Rotterdam 2012, S. 187)

zweifellos nicht erforderlich; wohl aber, wenn sich „de tafele“ noch in der Werkstatt Jan van Eycks befand.

Wichtig ist auch, dass kein Besucher des Genter Altars bis zum Bildersturm die Inschrift erwähnt. So weiß der Nürnberger Arzt Hieronymus Münzer (1495) nur von einem Meister, freilich ohne ihn namentlich zu nennen, und für den stets gut informierten Dürer (1521) ist der Altar das Werk des Jan van Eyck („des Johannes taffel“). Andere Reisende schreiben Hubert sogar den ganzen Altar zu oder geben eine phantastische Datierung an. Der 1426 verstorbene Hubert van Eyck war in Gent tätig – im Unterschied zu dem Brügger Meister Jan van Eyck –, seine Grabplatte ist wohl um 1460 vom damals aufgegebenen Friedhof bei der Kirche in die Vijd-Kapelle versetzt worden. Wahrscheinlich geschah das, weil schon damals Genter Lokalpatrioten Hubert als den Urheber des Altars ausgeben wollten, was Hieronymus Münzer zu bezeugen scheint. Ein Zweifel an der Authentizität der Inschrift wäre wohl kaum aufgekommen, wenn mit einiger Sicherheit ein Anteil Hubert van



Abb. 3 Jan van Eyck, Turin-Mailänder Stundenbuch, Das Gebet am Strand, um 1417. 1904 verbrannt. Ehemals Turin, Biblioteca Nazionale (Kat. Rotterdam 2012, S. 17)

Eycks am Genter Altar feststellbar wäre – doch dies ist nicht der Fall. Außer müßigen Spekulationen, die sich noch dazu von Autor zu Autor unterscheiden, haben die mehr als hundertjährigen Bemühungen um eine Bestimmung des Beitrags von Hubert nichts erbracht.

Aus all dem resultiert, dass der Genter Altar erst 1435 – und das heißt: gänzlich ohne Beteiligung Hubert van Eycks – vollendet worden sein kann. Wenn auch weite Teile der Van Eyck-Forschung glauben, die historischen Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Genter Altars als inexistent oder belanglos beiseiteschieben zu kön-

nen, und statt dessen einzig und allein den Vierzeiler als authentisches Zeugnis betrachten, so gibt es doch einzelne „Dissidenten“ wie Nils Büttner (*Johannes arte secundus?* Oder: Wer signierte den Genter Altar? in: *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*, hg. v. Thomas Schilp/Barbara Welzel, Bielefeld 2004, 179–200) oder Hans Belting (*Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München²2010, 268).

ZUM NORFOLK-TRIPTYCHON

Auf der „Road to Jan van Eyck“ (wie die Ausstellung korrekterweise hätte genannt werden müssen) gibt es ein Werk, über dessen besondere Nähe zu Jan in der Forschung nicht der geringste Dissens herrscht: das Norfolk-Triptychon (Abb. 2) im Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen (Kat., 185, Nr. 33; zahlreiche Detailaufnahmen sind über den ganzen Katalog verstreut). Es handelt sich um

ein kostbares, in exquisiter Technik ausgeführtes, kleinformatiges Werk (33 cm hoch), das um 1410–15 zu datieren ist und, den dargestellten Heiligen zufolge, in Lüttich entstanden sein dürfte. Die Beziehungen zu Jan van Eyck sind so eng, dass es naheliegend war, das Triptychon diesem selbst als ein ganz frühes Werk zuzuschreiben (Herzner, *Das Norfolk-Triptychon in Rotterdam – das früheste Werk Jan van Eycks?*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68, 2005, 1–25; Pierre Colman, *Jan van Eyck et Jean sans Pitié*, Brüssel 2007, 58ff.). Darüber muss natürlich diskutiert werden; aber wenn die Diskussion so geführt wird, wie im Rotterdamer Katalog, wo in zwei gleichformatigen Abbildungen ein Bischof (hl. Augustinus) des Nor-

folk-Triptychons mit der Gruppe der Bischöfe aus der Genter „Lammanbetung“ konfrontiert wird, um festzustellen, der Vergleich erweise das Triptychon „to be fundamentally un-Eyckian: the figures cast no shadows, light does not really fall on them [etc.]“, dann ist das methodisch höchst fragwürdig (Kat., 16 mit Abb. 8). Mit derselben Logik könnte man Ausschnitte aus Rembrandts frühem „Emmausmahl“ mit Ausschnitten aus der späteren „Nachtwache“ vergleichen, um zu dem Ergebnis zu kommen, dass unmöglich beide Werke von derselben Hand stammen können.

Wenn man voraussetzt, dass Jan van Eyck schon um 1410–15 der vollendete Meister des ca. 20 Jahre später entstandenen Genter Altars gewesen sein müsse, dann kann ein solcher Vergleich nur zu einem negativen Ergebnis führen. Er ist aber auch aus einem anderen Grund problematisch, denn von den zahlreichen stehenden Heiligen des geöffneten Triptychons wurde ausgerechnet jener ausgewählt, der tatsächlich recht flach und unkörperlich wirkt. Bei allen anderen Figuren spart der Künstler nicht mit kräftigem Einsatz von Hell und Dunkel, um den Gestalten eine erstaunliche, für die Zeit geradezu überwältigende Körperlichkeit zu verleihen. Beachtet man noch die naturalistische Präzision des malerischen Vortrags und die unverkennbare Freude an goldglänzenden Schmuckborten, dann stellt sich eben doch die Frage, warum das Werk nicht von der Hand des jungen Jan van Eyck stammen soll. Macht man zum Kriterium, dass die Figuren keine Schatten werfen, dann könnte – absurderweise – auch die Hand G des Turin-Mailänder Stundenbuches nicht mit Jan van Eyck identifiziert werden.

Auch der Goldgrund hinter den Figuren bei geöffnetem Triptychon spricht nicht gegen eine Zuschreibung an Jan van Eyck, denn ohne Zweifel musste das Werk höchsten Ansprüchen eines hochgestellten Auftraggebers genügen. Die wahrscheinliche Entstehung des Triptychons in Lüttich, die Kostbarkeit des ganzen Werkes, sowie die Tatsache der Einfügung einer Tafel aus Weichholz hinter dem Schmerzensmann, also offenbar einer Kreuzreliquie, erlauben den Schluss, dass dieser Auftraggeber kein Geringerer als Johann von Bay-

ern war, 1408–18 der Erwählte Fürstbischof („Elekt“) von Lüttich – derselbe Johann von Bayern, der später Graf von Holland wurde und in dessen Diensten Jan van Eyck vom August 1422 bis zum Januar 1425, dem Tod Johanns, zum ersten Mal überhaupt dokumentarisch erwähnt ist. Jan van Eyck stammt mit größter Wahrscheinlichkeit aus Maaseik, das damals zum Herrschaftsbereich des Fürstbistums Lüttich gehörte. Eine Tätigkeit Jans für seinen Fürsten wäre alles andere als ungewöhnlich.

Zu historischen Dokumenten hat die Van Eyck-Forschung, wie sich zeigte, ein merkwürdiges Verhältnis. Das gilt zum Beispiel auch für die Behauptung, es gebe datierte Werke Jan van Eycks von 1432 bis anderthalb Jahre vor seinem Tod 1441 (Kat., 11), was sich auf die Brügger Kopie des auf den 30. Januar 1440 datierten „Christus Rex“ bezieht. Berücksichtigt man jedoch, dass in Burgund der Jahreswechsel auf Ostern fiel, dann ist das Datum als 30. Januar 1441 zu lesen. Das Bild entstand also erst ein halbes Jahr vor dem Tod Jans; dessen künstlerische Aktivität währte demnach länger als bisher angenommen.

DAS TURIN-MAILÄNDER STUNDENBUCH

Andererseits erscheint der Umstand, dass Jan van Eyck von 1422 bis Januar 1425 in den Diensten Johanns von Bayern bezeugt ist, der neueren Forschung, der auch der Rotterdamer Katalog folgt (Kat., 284ff., Nr. 80), schon als ausreichender Grund, die Miniaturen Jan van Eycks im Turin-Mailänder Stundenbuch in diese Jahre zu datieren und entsprechend Johann von Bayern als Auftraggeber zu betrachten. Die Wappen in den beiden Miniaturen des „Gebets am Strand“ (Abb. 3) und der „Totenmesse“ zeigen zwar, dass der Auftraggeber aus dem Hause Wittelsbach stammte, aber es gab auch den Bruder Johanns, Wilhelm VI., den im Mai 1417 verstorbenen Grafen von Holland und Hennegau. Nach dem Tod Wilhelms versuchte Johann, die Nachfolge in den Ländern seines Bruders, die sämtlich Reichslehen waren, anzutreten, was ihm aber nur in Holland, nicht jedoch im

Hennegau gelang. Seine Gegnerin war vor allem Jakobäa von Bayern, die Tochter Wilhelms, die sich im Recht sah, da im Hennegau die weibliche Erbfolge zulässig war. Die Kenntnis dieser Fakten ist für die korrekte Einordnung und Datierung der Miniaturen unerlässlich.

Schon Paul Durrieu, der die Turiner Miniaturen noch im Original studiert hat, bevor sie 1904 dem Bibliotheksbrand zum Opfer fielen, stellte fest, dass das „Gebet am Strand“ (vgl. *Abb. 3*) aus mehreren Gründen nur Wilhelm VI. zugeordnet werden könne (Les débuts des Van Eyck, in: *Gazette des Beaux-Arts* 39, 1903, 5–18 u. 107–120). Erstens ist im Wappen auch der Hennegau vertreten; da Johann seine Ansprüche hierauf aber nie durchsetzen konnte, kann er nicht dargestellt sein. Zweitens trägt der betende Fürst die Collane des Ordens der „Chevalerie de Saint-Antoine-en-Barbafosse“ (erkennbar an dem Glöckchen), des Hennegauischen Hausordens, der vor allem der Abwehr von Ansprüchen auf den Hennegau diente, also gegen Johann von Bayern gerichtet war. Und schließlich kniet vor dem betenden Fürsten eine junge Frau, bei der es sich nur um Jakobäa handeln kann, die damit zugleich ihre Ansprüche als legitime Erbin bekundet. Es kann ausgeschlossen werden, dass Jakobäa auf diese Weise vor Johann, ihrem erbitterten Feind, niedergekniet wäre; und erst recht ist nicht vorstellbar, dass – wie allgemein angenommen wird – Johann einen Anlass gesehen haben könnte, Wilhelm und Jakobäa in der beschriebenen Weise darzustellen. Die Behauptung, dass das „Gebet am Strand“ wegen der Kostüme nicht bereits gegen 1417 datiert werden könne (Kat., 99), ist somit willkürlich.

Die Miniaturen Jan van Eycks im Turin-Mailänder Stundenbuch sind daher mit Sicherheit in die Regierungszeit Wilhelms VI., die im Mai 1417 endete, zu datieren. Noch davor wird das Norfolk-Triptychon entstanden sein. Die Brüder Wilhelm und Johann von Bayern waren demnach die ersten Dienstherrn Jan van Eycks. Wenn man von der falschen Annahme ablässt, dass der Genter Altar bereits in den 1420er Jahren begonnen worden sein müsse, seine Vollendung vielmehr erst im Jahre 1435 akzeptiert, dann zeichnet sich doch ei-

ne sehr sinnvolle „Road to Jan van Eyck“ ab. Dank der größeren Zeitspanne ist es auch viel leichter möglich, die erstaunlich große Menge von Werken Jan van Eycks chronologisch unterzubringen, zu der ja nicht nur die erhaltenen, sondern auch die vielen verlorenen, nur literarisch bezeugten Werke zu rechnen sind.

Vielleicht sollte man mit der Van Eyck-Forschung aber nur etwas mehr Geduld aufbringen; es gibt nämlich zuverlässige Anzeichen dafür, dass die Halbwertszeit für falsche Ansichten hier einfach länger ist als sonst üblich. Ein aussagekräftiges Beispiel liefert die Berliner „Madonna in der Kirche“. Erwin Panofsky beobachtete 1953 eine Verwandtschaft zwischen den Verläufen der Gewandsäume und dem Internationalen Stil, was ihn veranlasste, das Bild „um 1425“ zu datieren. James Snyder dagegen verwies 1973 auf die präzise beobachteten Lichtverhältnisse im ganzen Kircheninnenraum und hielt deshalb eine Datierung in die Zeit für unumgänglich, in der etwa auch die „Paele-Madonna“ (1436) und das Dresdner Triptychon (1437) entstanden sind (The chronology of Jan van Eyck's paintings, in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag 1973, 293–297). Trotzdem wurde die „Madonna in der Kirche“ noch bis in die jüngste Zeit „um 1425“ datiert. Erst in den allerneuesten Publikationen – wie auch im Rotterdamer Katalog – erscheint die unzweifelhaft korrekte Datierung „späte 1430er Jahre“. Es besteht also doch noch Hoffnung.

PROF. DR. VOLKER HERZNER